

Emeterio Cerro, un teatro del desdecir

Lydia Di Lello (UBA-IAE/ AICA-
CCC)

*...he venido aquí con la insolencia propia del teatro rioplatense,
a hablarles del teatro,
ni más ni menos el teatro de un tal Cerro¹.*

De un teatro vital. Incorrecto. Del teatro de ese tal Cerro se ocupa este escrito. Su dramaturgia es una de las más originales de la Argentina de los Ochenta. La Argentina de la postdictadura se constituye en un momento particularmente fecundo de la escena nacional. La recuperación de la democracia, en 1983, trajo consigo el surgimiento de concepciones estéticas que cuestionan los modos de enunciación y representación sostenidos por el modelo mimético-realista vigente en el teatro tradicional.

Es un teatro de la subjetividad y del deseo en el que se crean espacios de subjetividad alternativa enfrentada al discurso hegemónico. Una de las expresiones más potentes y disruptivas de esta eclosión del teatro es, sin duda, la de Emeterio. Su teatro no copia la vida, la parodia. Cerro propone artificio.

Este estudio aborda su dramaturgia en dos planos de análisis. Un recorrido por el texto teatral, basado en su libro *Teatralones*. Pero, como el teatro desborda los límites del texto, también una aproximación al acontecimiento teatral a través de las críticas de la época y del testimonio de sus actores, Ada Matus², Roberto López³, Lidia Catalano⁴, destacados protagonistas de momentos diversos en la carrera del teatrista. Esos registros actorales cobran una dimensión nueva al lado de los relatos de experiencias compartidas de compañeros de travesía artística como el poeta Arturo Carrera⁵ y la novelista y psicoanalista Liliana Heer⁶.

¹ Cerro, 1985, p.41.

² Ada Matus, actriz y cantante, radicada en París. Compañera de Cerro y su actriz en el período europeo.

³ Roberto López es actor, dramaturgo, novelista e investigador teatral.

⁴ Lidia Catalano, trabaja con Emeterio en los años 1984/86. Premio Molière 1984 (por su actuación en *De pies y manos* y *Del sol naciente*), interpreta *El Bochicho* de Cerro, con el que salen en gira por Europa y Estados Unidos. Ya de regreso en Argentina, interpreta *La Juanetarga* junto a Alicia Mouxaut.

⁵ Escritor y poeta argentino. En 1983, funda con Emeterio Cerro la compañía de títeres *El escándalo de la serpiente*, con la que se presentan en diferentes espacios del circuito artístico. En 1988, publican, *Retrato de*

Emeterio Cerro nace, en 1952, en Balcarce⁷ como Héctor Medina. Se forma como psicólogo, *régisseur* de ópera y realiza cursos de perfeccionamiento en lingüística. Este múltiple registro se advierte en la coloración operística de sus obras, la influencia del análisis lacaniano en su trabajo sobre los significantes y la riqueza con la que interviene sobre la lengua. Emeterio es un artista integral que se expresa en diferentes planos. Es novelista, poeta, dramaturgo⁸, actor y director. En 1983 funda su compañía teatral La Barrosa, donde impulsa un modo de interpretación que se aparta del realismo. Un “realismo rancio”, a su entender. En 1987⁹ se radica en París donde sigue trabajando con éxito como teatrera. Muere, en 1996, en Buenos Aires, adonde había regresado para el estreno de una de sus obras.

“En el teatro, el naturalismo es artificial y ridículo -afirma Tadeusz Kantor en su *El teatro de la muerte*-. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez” Acaso así siente Emeterio, ferviente admirador de Kantor, cuando confronta su universo de pliegues al teatro tradicional. Arturo Carrera refleja en estos versos escritos en homenaje a Cerro, el sentir de nuestro dramaturgo en el clima teatral de entonces: “El Gran Teatro / nos amenaza / con su / alardeo / Nos hunde en una / somnolencia / que avanza”. Coherente con su resistencia al realismo, Emeterio adhiere - junto a Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini- al neobarroco, una estética que apunta al desborde, la inestabilidad y la polisemia. Emeterio se vale del neobarroco para hacer teatro.

Palabras desmadradas

un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen. Emeterio Cerro realiza presentaciones de los libros de Carrera junto a Lidia Catalano.

⁶ Escritora y psicoanalista argentina, cultivó una fructífera amistad con Emeterio Cerro. Hablando de literatura -comenta- Cerro hablaba de “batir las palabras” de un pentagrama otro. El título de su novela *Neón* responde a un encuentro con el escritor cubano Severo Sarduy y Emeterio en París. Cerro hace la presentación de su novela *Bloyd*.

⁷ Los títulos de sus primeros libros: *El Bochicho*, *La Barrosa*, *Las Amarantas* son nombres de cerros de Balcarce. En la poética Cerro esos nombres pierden su referente y se disparan hacia otros sentidos.

⁸ Obras teatrales: *La Juanetarga* (1983), *El Bochicho* (1984), *El Cuiscuis* (1984), *La Julietada*, *La papelona*, *La María Rodríguez*, *La Tulliveja*, *La Dongue*, *Loca de Amor*, *La Magdalena del Ojón* (1985), *La Marengoche* (1986), *La pipila* (1986), *La Barragana* (1987), *El Bollo y Doña Noca* (1987), *La Marita* (1990), *Los Olés* (1992), *Las Tilas* (1993), *La Cuquita* (Pequeño teatro textual) (1994), *Tango-Macbeth* y *Las Guaranís* (1996). La obra de Emeterio Cerro ha sido editada sólo parcialmente.

⁹ No es un dato menor que 1987 sea el año en que el dramaturgo se radica en París. Raúl García divide el teatro de Cerro en dos etapas: la primera, anterior a 1987, comprende sus creaciones más polémicas, mientras que en la segunda etapa el lenguaje va cediendo en su hermetismo.

“Lo barroco-dice Severo Sarduy- fue la gruesa perla irregular (...), lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso...” (Sarduy, 2011, 5). Abigarrado, artificioso, el barroco instala un modo particular de distribución de la luz y la sombra. Una luz que se filtra y en su trayecto baña un universo denso y oscuro. Luz y tinieblas coexisten en formas que se abren y cierran. Cóncavo y convexo. Pliegue y repliegue. “Pliegue según pliegue”, diría Gilles Deleuze. La textura es el modo de plegarse una materia. El universo barroco es texturado, las vetas del mármol, la materia densa de la pintura despliegan superficies donde se arma un entramado de claroscuros, caverna y superficie, exterior e interior, alto y bajo. Las formas se “de-forman” contorsionándose hasta el exceso. Contorsión, parodia, multiplicidad de puntos de vista, de eso se trata el barroco.

El neobarroco es la reapropiación del barroco en el siglo XX latinoamericano. Es una estética que toma del barroco el exceso y la distorsión. Exceso por la proliferación de sentidos y distorsión porque tuerce las “buenas formas”. En la Argentina de la postdictadura esta estética viene a desestabilizar las bases del teatro tradicional. Enfrenta la representación mimética realista y se constituye en una estética alternativa basada en la exuberancia y el derroche. Una estética en la que “el discurso divaga empedernidamente traslaticio” (Baler, 2008, 74). Esta poética -opina Carrera- corresponde al misterio de una época, “la de la inestabilidad nueva, el fragmento, el detalle, el exceso...Una época que está en la búsqueda de nuevas formas” (Fondebrider, 2005, 48).

En su estudio sobre los textos neobarrocos, Krzysztof Kulawik afirma: “estos textos efectúan un desenmascaramiento de sus propios mecanismos discursivos utilizando el exceso, el artificio y la parodia...” (Kulawik, 2009, 27). Algo del orden de “travestir” el sentido opera en esta poética. Néstor Perlongher reconoce en este barroco latinoamericano “...cierta predisposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena kitsch... cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura”. (Perlongher, 1997, 95). De algún modo estos recursos se asocian al concepto de “carnavalización” desarrollado por Mijail Bakhtin con su lógica “del revés”. A propósito de la función desestabilizadora de la carnavalización, profundiza Perlongher: “Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como

una manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo (...) No es el revés de las modalidades de expresión vigentes, sino que el propio modo de producción de subjetividad entra en cuestión”. (Perlongher, 1997, 61).

El término neobarroco popularizado por Sarduy deviene “neobarroso” en la vertiente rioplatense. Este término paródico, acuñado por Perlongher, alude al chapoteo del neobarroco en las aguas lodosas del río. La diferencia entre barroco y neobarroco afirma Cecilia Palmeiro- radica en que el barroco tendría una interpretación última, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo XVII, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo. Ésta será una poética que se anima a una exploración lúdica de la lengua, una lengua que no busca comunicar; una lengua, en fin, donde la relación significante-significado está estallada. La lengua se vuelve opaca, lo que pone en juego el par antitético legibilidad/ilegibilidad. A la nitidez, a la legibilidad, Cerro opone la opacidad.

La calidad sonora de los vocablos pasa a ser lo más relevante. Emeterio crea ritmos armoniosos, sonidos estridentes, disonancias, tartamudeos, iteraciones. Mezcla distintas lenguas, parodia los usos locales del habla. En este sentido se acerca al gesto de Lucio Fontana, el artista plástico que se animó a tajar el lienzo reenviando a la materialidad de la tela. Sus tajos en telas monocromas ponen en crisis el concepto de “cuadro” al tiempo que constituyen una interrupción de la continuidad plástica. Una materia que se rompe pero que inaugura un nuevo espacio, el que se abre en esa herida que hace visible el más allá de la tela. Análogamente, Emeterio Cerro es un teatrista que desgarrar. Opera sobre la página de sus textos teatrales como si fuera un lienzo. Su modo particular de disponer las palabras reenvía a la materialidad de la página. La superficie de inscripción, el soporte también aquí, pasa a un primer plano. Cerro rompe, quiebra la linealidad realidad-representación. Emeterio tajea la lengua.

En nuestro dramaturgo, el lenguaje relega su función de comunicación para desplegarse como pura superficie. Derrumba el edificio del referente convencional. No se trata de quebrar la relación significante/significado cambiando el significante de un sentido dado por otro, sino por una cadena de significantes. Lo metonímico reemplaza a lo metafórico. Lo fónico y lo lúdico pasan a un primer plano. Desmesura y saturación lingüística. Proliferación e inestabilidad son las bases sobre las que se monta esta poética. Emeterio

desterritorializa las palabras al alterar sus funciones: los verbos operan como sustantivos, los adjetivos como verbos, los sustantivos se acumulan en enumeraciones inútiles. Suspende los conectivos (nexos, artículos, preposiciones, pronombres) o los descoloca, lo que da como resultado un tartamudeo, un habla fragmentada. El retazo, el desecho, las repeticiones, la mezcla de idiomas arman un entramado donde la palabra recupera su materialidad. La palabra es cuerpo, cuerpo maleable en manos del dramaturgo.

Pero Cerro no es sólo neobarroco, es básicamente rizomático. Ese rizoma del que habla Deleuze, que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. Está hecho de direcciones cambiantes. Es un sistema sin centro que no tiene ni principio ni fin, sino un medio por el que crece y desborda. Frente a los procedimientos miméticos, el rizoma se construye con múltiples entradas y salidas, con líneas de fuga o de desterritorialización. Siempre mudable, nunca fijo. Una circulación de estados. En este sentido, Cerro “es deleuziano, por lo rizomático, por la multiplicidad de devenires, los desenlaces impensados- afirma Heer-, troncos subterráneos, madrigueras con conexiones heterogéneas, esto implica concurrencia de dialectos, de argots, de lenguas desmadradas”.

Teatralones, un texto insensato

Éste es inequívocamente un libro de Emeterio Cerro, un despliegue de su mundo. Su formato impacta por lo curioso. La portada prefigura de algún modo todos los ingredientes presentes en las piezas que conforman este texto fascinante: sorprende una suerte de cartel en negro, con desniveles, donde resaltan en blanco las letras del título: *Teatralones*; las “A” y la “O” son espacios llenos de blanco o, lo que es lo mismo, son “vacíos”. Decisión estética para nada azarosa. El motivo central de la tapa consiste en una suerte de cuadrado mal recortado en cuyo interior asoma una figura fálica de grandes ojos estrábicos, desorbitados. Mirada oblicua. Desmesurada. Superficies de texturas diversas, fragmentadas, que intrusan unas a las otras conformando un conjunto inestable. Y, desde luego, todo negro sobre blanco, blanco sobre negro. Un mundo de claroscuros.

Este volumen de 1985 está compuesto por las obras teatrales propiamente dichas (*La Juanetarga*, *El Cuiscuis*, *La Magdalena del Ojón*) y las *Oralinas*¹⁰, suerte de manifiestos que, con una apelación directa al público, estaban destinados a ser leídos o dramatizados

¹⁰ Son cuatro las incluidas en *Teatralones*: *Oralina-La Bristol*, *Oralina- Manifiesto del Desecho*, *Oralina-La Desplumada* y *Oralina con Carrera*.

por los actores de la compañía y por el propio Cerro. En ellas, a modo de metatextos, el dramaturgo habla de su teatro: “Sí, mis estimados jueces el teatro andará en el destrozamiento del ser, única posibilidad para la mirada donde los ojos quedan calvos, única posibilidad para la escucha donde los oídos quedan sordos, el ámbito del destrozamiento ... El teatro en *el Cuiscuis* deconstruye... La lengua se invagina en el desdecir...*El Cuiscuis* condena a la ruina de la lengua en su inconciencia. *La Juanetarga* hace tanga en la codicia. *La Magdalena* hace pena en Helena.” (Cerro, 1985, 43).

No por casualidad, Cerro hilvana las tres obras en su reflexión sobre el teatro. Las tres tienen un mismo tratamiento desde el punto de vista lingüístico y estructural¹¹. Pero estas piezas teatrales conforman una suerte de tríptico también porque comparten algunos tópicos. Los temas abordados son la Conquista como epopeya carnavalizada, la muerte, el sexo, lo ambiguo. El texto es plural, afirma Roland Barthes. Eso no quiere decir solamente que tiene varios sentidos, sino que consume lo plural mismo del sentido: un plural irreductible”. (Barthes, 1994, 1214). La pluralidad de sentido del universo complejo de Emeterio Cerro habilita toda una serie de intertextualidades que abarcan la dramaturgia, la literatura, el discurso religioso, el mundo de la plástica y el de la música, entre otros.

Es un mundo desplegado a través de personajes que se mueven en un paisaje particular, la pampa. Y los cerros, ondulantes. El mar. Este paisaje con sus ondulaciones es el lugar más propicio para que proliferen los pliegues barrocos del lenguaje de Emeterio.

En *La Juanetarga*¹², primera obra del volumen, están prefiguradas las otras dos. Esta obra se estrena al filo de la democracia, en octubre de 1983. Cerro la presenta como tragicomedia en lírica fábula en dos actos para una actriz-actor travestido y un dialogante no-brechtiano. Se trata de una historia sobre la historia en clave fabulosa. La fábula de Cerro gira alrededor de un fracaso. Santa Juana del Mar llega a América con la voluntad de catequizar a los indígenas. Pero, así como viene, desaparece en el mar sin haber cumplido con su objetivo. La santa falla en su “misión evangelizadora” debido a un fracaso más profundo: la falta de reconocimiento del otro. La obra se constituye en el interjuego de dos personajes: la Juanetarga y el Dialogante. SANTA JUANA DEL MAR, construida desde la

¹¹ Un análisis detallado del uso particular de los prólogos en este texto, en: Di Lello, Lydia: *Emeterio Cerro, una poética del exceso* en Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral desarrolladas en mayo de 2012 en la Feria del Libro y el Centro Cultural de la Cooperación.

¹² Se estrena en “La Casona” (Capital Federal) el 8/10/1983, con puesta en escena del propio Emeterio Cerro.

lógica del desecho (huele mal, viste “pantuflos” y una “bata acerosa”) deviene en una santa degradada, la Juanetarga rioplatense.

*El Cuiscuis*¹³ es un sainete líricocómico en un acto y nueve escenas para tres actores. Desde el vamos estamos en un cruzamiento entre el teatro nacional más tradicional y el mundo de la lírica. El personaje principal es un caballero lusitano que viene a la pampa argentina en busca de su hermana aparentemente raptada por una agrupación religiosa. Aprovechando un incendio, logra entrar al convento de los jesuitas donde está presa su hermana. Huyen pero son alcanzados. Promediando la pieza, aparece un “gran padre jesuita” que ordena a sus perros devorar al caballero. Muerto su hermano, la joven se siente perdida. Abundan los contenidos eróticos referidos al cuerpo de la hermana raptada, contenidos que evolucionan hacia una sexualidad cada vez más degradada. El cuerpo del caballero, en cambio, es el cuerpo del sacrificio.

*La Magdalena del Ojón*¹⁴ es definida por su autor como “tragicomedia en enredo para un prólogo, dos actos y un prelapso con entremeses”. Su presentación anuncia ya su complejidad. Coexisten tres escenas paralelas: la de la Magdalena, que interactúa principalmente con “Prepuzillo”, la de las cholitas y el “Ministro” y la de la “Mamma” con “Sant Ambrosio”. A estos grupos de personajes se agregan otros, numerosos, que se van cruzando sucesivamente a medida que avanza la pieza. Esta galería de personajes se entrelaza en un juego escénico singular. Se enfrentan, se separan. A intervalos, abandonan sus propias escenas para observar los sucesos de otra que se desarrolla en el mismo momento y luego regresan a sus escenas originarias. Finalmente, se ordenan en el canto de una “Chacarrerrá”.

Magdalena, que da nombre a la pieza, es una “mujerona disfrazada de virgen” construida desde una estética kitsch, con un manto de lentejuelas, una corona de oro puntiaguda y un báculo en un brazo. Habla como andaluza. Es una figura irreverente que

¹³ Un análisis exhaustivo de esta obra en: Lydia Di Lello, *Emeterio Cerro, un teatro de la distorsión. “Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V”*, ediciones CCC. *El Cuiscuis*, fue presentada por la compañía La Barrosa en la Galería Hache (Cap. Fed.) en noviembre de 1984, con puesta en escena de Emeterio Cerro. Se estrena en el teatro Espacios en marzo de 1985. Esta pieza tiene una versión francesa, con la que participó en festivales internacionales: Avignon 88, Edimburgo 88, de Lucerna, de la Habana 87, etc.

¹⁴ Esta obra se estrena en el teatro Espacios el 1° de julio de 1985. Puesta en escena de Emeterio Cerro. Un análisis exhaustivo de esta pieza en: Di Lello, Lydia: *Las santas travestidas Las santas travestidas. Un cruce: Emeterio Cerro, Néstor Perlongher, Jean Genet*, revista Conjunto de Casa de las Américas N°165.

bendice y escupe. Una virgen “mancillada” que deviene una suerte de vedette en la tercera escena, cuando las gitanillas le cambian el manto por otro de encajes con un plumón. Promediando la obra se coloca una escupidera “como corona santa” (Cerro, 1985, 68). Es la misma progresiva degradación que aparece en la Juanetarga. Esta mixtura de españoles, italianos, cholitas, campesinos, un ministro y un travesti arma una suerte de desvarío que apunta a parodiar el momento fundacional de “América”.

La máquina teatral

Los actores de Emeterio¹⁵ lo pintan como un director muy preciso y un teatrista integral. Bajo su dirección, los intérpretes se mueven en un espacio precisamente determinado. Pauta con ellos el espacio y establece una coreografía. Dibuja círculos y flechas en el piso. Frente a este límite convive la apropiación de espacios no convencionales para hacer teatro como lo testimonia la función de una de sus obras en un ascensor¹⁶. En colaboración con artistas plásticos se modelan la escenografía y el maquillaje. Una suerte de máscara de maquillaje que potencia la desmesura.

El director trabaja sobre la exageración del gesto, la mueca, los procedimientos de la parodia: repetir, remarcar, invertir. Y un especial énfasis en el tratamiento de la voz. Desde luego, una lengua intervenida como la de la poética de Cerro no podía sino exigir de los intérpretes un entrenamiento específico que apuntara a poner en valor el efecto sonoro de los significantes. “Hacia numerosas marcaciones a los actores en cuanto al movimiento, los gestos, la miradas y fundamentalmente la voz -testimonia Heer-. Las voces eran expresadas hasta encontrar el punto rojo. Recuerdo el manejo de los timbres, variadísimos. Ascendían hacia el grito y de pronto se retraían, presas de un vocabulario absolutamente novedoso para el espectador. Era imposible imaginar qué palabra era la siguiente, qué acción precipitaría la acción posterior. Una catarata de ingenio. Trabajaba mucho la voz y el quiebre. Y el cuerpo en el espacio”.

Había que respetar el texto, (“no se podía cambiar una letra”, afirma López), pero luego el sentido de cada palabra se disparaba. La multiexpresión de la palabra es una marca Cerro. Los personajes se trabajaban como en una partitura. “Ahí su dirección era muy

¹⁵ Un análisis exhaustivo sobre la poética del actor en: Lydia Di Lello, *Delirio y límite. El actor en el teatro de Emeterio Cerro* (México, Libros de Godot, 2013).

¹⁶ Para un análisis del espacio teatral en Cerro, ver: Di Lello, Lydia: *La escena dibujada. El espacio en el teatro de Emeterio Cerro*, la revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2011, n° 13.

estricta -cuenta Matus-. Me indicaba decir una frase en seis tonalidades, seis sonidos diferentes con seis intenciones, y me decía quiero la N° 3 cuando decís tal cosa, y la N° 6 cuando decís tal otra. Era guardar la memoria de la altura, de la altura del sentimiento, de la expresión. Era una memoria física, diría yo, ahí es donde cincelaba, me decía: ‘No; te falta uno o dos grados’ o ‘No, estás por encima, bajá un grado’”.

Catalano nos relata el manejo de la iteración en la puesta de *El Bochicho*: “Trabajábamos con repetición. La reiteración por tres en aumento, es decir: tres golpes primero sobre el cuerpo, después aplaudiendo, después golpeando las caderas, etc. Cada vez más alto. Pero sin gesto o, mejor dicho, con gesto neutro”. En este caso, la expresión desvió entonces en un ritmo en el cuerpo, cuerpo que se constituye en resonador de los compases del dramaturgo.

La voz es cuerpo, diría Roland Barthes, un cuerpo que cruje en el juego de disonancias y consonancias que procura Emeterio: “Los cuerpos de sus personajes suelen independizarse de la palabra que transmiten y tomar su propia expresión. La refuerzan, se le oponen; corren por otro andarivel o coinciden con ella al cabo de una parrafada”, testimonia un crítico (Llorens, La Razón, 23/9/93). A este intenso trabajo con los ritmos y la voz se agrega la explícita voluntad de Cerro de entorpecer la emisión de la palabra en las puestas de sus obras. En sus observaciones sobre una función del *Cuisquis*, un crítico señala el tono pomposo, la articulación engolada y el apoyo en sílabas finales “estiradas enérgicamente” con que los actores dicen el texto. Pero ésta es sólo una de las intervenciones sobre la dicción, hay otras más radicales: “El caballero rescatador dirá sus parlamentos moqueando, hipando y gimiendo la mayoría de las veces...Ella la madre, o hermana, según el momento hablará con algo en la boca que desfigurará totalmente lo que dice...” (Ceretti, La Razón, 31/3/1985). Esto es, Cerro agrega el cruce de elementos inarticulados de la lengua a un lenguaje particularmente hermético. La voz atravesada por lo inarticulado del lenguaje, como el hipo (lo asignificante) produce un habla tajada. Hay aquí una doble destitución: la del habla y la de la lengua. El director impone un balbuceo. Musicalidad y balbuceo habitan las puestas de nuestro dramaturgo.

El claroscuro del barroco se evidencia en los juegos teatrales propuestos por el director: “Él era muy goloso de personajes que contrastaran –sostiene Ada Matus-, es decir que de

un personaje serio había que pasar a un personaje livianito, de un liviano había que pasar a un personaje muy doloroso, de un doloroso pasar a uno muy soñador...”

Los testimonios de sus protagonistas revelan una singular tensión borde/desborde en este teatro. Frente al exceso de escenas delirantes, un espacio “dibujado” por el director; frente a un texto que no admite alteraciones, la grieta que genera la intervención sobre la dicción de ese texto. Y un maquillaje que remarca los bordes, los ojos, la boca, las orillas ambiguas entre lo femenino y lo masculino. Esta dinámica de un límite siempre a punto de desbordarse es un elemento distintivo de la máquina teatral que Cerro pone a funcionar.

Coda

Exceso viene de “ex-cedere”, “ir más allá”. Cerro siempre va más allá. Desestabiliza, rompe, se anima al quiebre y a la torsión. A la multiplicidad. El teatro de Emeterio es un teatro del exceso. En él la risa estalla lo solemne. El mito se hace cuerpo en la pampa cruzada por personajes delirantes; en el fondo, hiperrealistas.

Nos hemos asomado a este universo de pliegues estableciendo un vínculo intratextual entre las piezas teatrales incluidas en *Teatralones*. Hemos analizado “el tajo” en la materia lingüística, el estallido del binomio realidad-representación. Hemos puesto en foco lo visible y lo oculto, el límite y su desborde. Todo esto en una red textual que pone en primer plano la torsión de la lengua. El discurso intervenido, el balbuceo nos hablan de una lengua del “desdecir”, como el propio Emeterio subraya. El trastocamiento de las funciones de la palabra, en una sociedad donde hubo un trastocamiento inicuo.

Esto que, podría asociarse a la estética dadaísta, tiene, sin embargo, un sesgo muy diferente. La fragmentación dadaísta denuncia el sinsentido, procura la destrucción de un lenguaje producto de una sociedad que llevó a la aniquilación. Emeterio denuncia la fragmentación, el disloque, pero ama el lenguaje. Propone una lengua otra, no jerárquica.

La lengua de Cerro fosforece. Al vacío le enfrenta un “lleno”, al discurso unívoco opone la proliferación de sentidos, lo lúdico, el deseo. El de Cerro es un teatro caleidoscópico. Y, por sobre todo, es un teatro del acontecimiento. Por eso incluimos el testimonio de sus actores, para quienes habrá siempre un antes y después de Cerro. Su teatro, vital e incorrecto, ha dejado su huella: “El Teatro en Emeterio-dice Carrera- nos produce esa sensación mediata de la ramificación, del exceso, del rizoma, la pintura, la voz, el gesto que el teatro argentino casi había perdido” (Cerro, 1985, 45). Cerro estalla las

palabras, denuncia la grieta, la falla entre significante y significado, para generar una palabra nueva. Palabra cuerpo. Teatro cuerpo. Teatro que expone la falla. Teatro del deseo.

Testimonios

Una de las fuentes de esta investigación fueron las entrevistas realizadas con artistas vinculados con el teatro de Emeterio Cerro: la escritora Liliana Heer, la compañera del dramaturgo Ada, el actor Roberto López y el poeta Arturo Carrera.

“En la reapropiación de los textos, pretendía llegar a un texto superior, a un más allá de ese texto. Superior en un sentido opuesto a la superioridad académica, por encima de la expectativa del lector o del espectador habitual. Texto conmoción, escupitajo, carozo a lamer en la embriaguez onírica”.

Liliana Heer.

“Él [Emeterio Cerro] estaba en el espíritu de sus actores. A propósito de Kantor lo admiraba mucho y quería ser como él pero no como Kantor que se sentaba en un rincón, sino que él quería moverse como si fuera varios. Lo que podía hacer: llenar un escenario de vida.”

Liliana Heer.

“Ahora bien a él [Emeterio Cerro] le importaba mucho que no perdiera el contacto con el público, “ne décroche pas” dicen los franceses. Había que guardar la atención del público, no largarlo un segundo, apenas veíamos que el público se iba yendo ahí es donde yo era libre. De golpe podía ponerme a llorar aunque estaba previsto reírse, si a mí me parecía que el llanto era lo que lo iba a atrapar al público. Te dejaba esa libertad, a mí por lo menos. Eso es lo que yo llamo el juego teatral”.

Ada Matus.

“Como sus obras estaban impregnadas de un humor sarcástico y cotidiano, el discurso debía exagerarse no dejando ver ningún atisbo de realidad. Si algo auditiva o visualmente, le remitía a sus personajes pueblerinos lo festejaba, pero inmediatamente lo hacía exacerbar en expresión y en grito. Lo natural le afectaba negativamente. Por ende, un sonido realista

era permitido, pero dentro de un marco estético perfectamente delineado. El límite era la estética, que ese marco que Cerro imponía a los movimientos y a la voz no se excediera ni disminuyera. Un trabajo de *régisseur*, realmente”.

Roberto López.

“[En nuestra compañía de títeres *El escándalo de la serpentina*] un títere era una monjita muy chiquita, que recitaba y a medida que recitaba iba creciendo llegaba a tener dos metros y medio y el traje se desplegaba y sobrevolaba al público”.

Arturo Carrera

“[Emeterio Cerro] pensaba todas las intervenciones, que eran muy poéticas. Por ejemplo, en uno de los espectáculos de títeres bajaba un ángel sobre la platea. Había carruajes donde los caballos eran los actores. A veces el texto se escuchaba como de una lejanía o se entrecortaba. Efectos verbibocovisuales. Era una oralidad respaldada por el texto escrito. Pero visualmente se disparaba. Siempre había como bruma, humo. Buscando lo onírico”.

Arturo Carrera

Bibliografía

- Bajtin, Mijail, 1990, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Baler, Pablo, 2008, *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Barthes, Roland, 1986, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.
- Barthes, Roland, 1994, *De l'oeuvre au texte*. En *Oeuvres complètes*, tomo II, 1966-1973. París, Seuil.
- Ceretti, Mario E., *La alucinante historia de El Cuisquis*, La Razón, 31/3/1985.
- -, *Magdalena siciliana, hispana y terruñera*, La Razón, 3/7/1985.

- Cerro, Emeterio, 1985, *Teatralones*, Buenos Aires, Ediciones de la Serpiente.
- Deleuze, Gilles, 1989, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.
- -, 1997, Guattari, Felix, *Rizoma, Introducción (Mil mesetas)*, Valencia, España, Ed. Pre-textos.
- Di Lello, Lydia-, *Delirio y límite. El actor en el teatro de Emeterio Cerro*, (en prensa)
- -, *Emeterio Cerro, un teatro de la distorsión*, en Dubatti, Jorge, coord., 2011, *Mundos teatrales y pluralismo, Micropoéticas V*, Ediciones CCC, Buenos Aires.
- -, *La escena dibujada. El espacio en el teatro de Emeterio Cerro*, la revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2011, n° 13. [citado 2012-04-19]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/282/>. ISSN 1851-3263.
- -, *Emeterio Cerro, una poética del exceso* en Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, mayo de 2012.
- *Las santas travestidas. Un cruce: Emeterio Cerro, Néstor Perlongher, Jean Genet*, revista Conjunto de Casa de las Américas N°165.
- -, *Sexo y desmesura. El maquillaje en La Cuquita de Emeterio Cerro*, la revista del CCC [en línea], año 6 (Septiembre / Diciembre 2012) edición N° 16. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/16/sexo-y-desmesura-el-maquillaje-en-la-cuquita-de-emeterio-cerro>. ISSN 1851-3263.
- -, *El festín de la escena Cerro*, la revista del CCC [en línea] Agosto 2013, edición N°18. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/18/el-festin-de-la-escena-cerro>. ISSN 1851-3263.
- Fondebrider, Jorge, (compilador), *Una antología de la poesía argentina 1970-2008*, Buenos Aires, Lom editorial, 2005.
- García, Raúl, *Ceror. Escritos de la poética Cerro*, Buenos Aires, Ediciones del Agujero Negro, 1992.
- Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.
- Kulawik, Krzysztof, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

- Palmeiro, Cecilia, *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Recursos Editoriales, 2010.
- Perlongher, Néstor, *Prosa plebeya ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, ed. El cuenco de plata, 2011.